

# Theater und Wissenschaft im Dialog

---

Ina Dietzsch

Kunst und Wissenschaft scheinen in den letzten Jahren ein besonderes Interesse aneinander entwickelt zu haben. Dieter Mersch und Michaela Ott sprechen gar von tektonischen Verschiebungen im Verhältnis zwischen beiden: Wissenserzeugung und Ästhetisierung durchdrängen einander auf komplexe Weise und quer zur Trennung von Kunst und Wissenschaft.<sup>1</sup> Die Vielfalt reicht von Arbeiten, die Erkenntnisse und Methoden der Wissenschaft aufgreifen und für gestalterische Zwecke nutzen, wie z.B. die mit naturwissenschaftlichen Visualisierungen arbeitende *science art*<sup>2</sup>, bis hin zu *imaged-based research*<sup>3</sup>, als einer Forschung, die Bilder dem sonst gängigen Text vorzieht und ausdrücklich künstlerische Praxis mit wissenschaftlichem Anspruch verbindet.

In einer Veranstaltung auf dem 38. Kongress der dgv in Tübingen kamen am 22. September 2011 das Landestheater Tübingen und die Empirische Kulturwissenschaft/Europäische Ethnologie zu einem Experiment zusammen, um die Reichweite auszuloten, mit der Praktiken des »Denkens, Forschens und Darstellens«<sup>4</sup> in Kulturwissenschaft und Autorentheater sich gegenseitig befruchten können.<sup>5</sup> Die folgenden Überlegungen waren Teil meiner Einführung als Initiatorin und Mitorganisatorin der Veranstaltung.

- 1 Dieter Mersch, Michaela Ott: Tektonische Verschiebungen zwischen Kunst und Wissenschaft. In: Dies. (Hg.): Kunst und Wissenschaft. Paderborn, München 2007, S. 9–34.
- 2 Herbert W. Franke: Science Art. In: Mersch, Ott (wie Anm. 1), S. 183–190 und Manfred P. Kage: Wege zur Science Art. In: Ebd., S. 191–194.
- 3 Jürgen Krusche: Image-based Research. In: Ebd., S. 225–234.
- 4 So der Titel des gesamten Kongresses.
- 5 <http://www.landestheater-tuebingen.de/events/view/id/48764/date/1316642400> (Zugriff: 5.11.2012).

## Die Relevanz von Kunst für die Wissenschaft

Während sich die Kunst auf o.g. Weise mit der Wissenschaft verschränkt, ist umgekehrt auf Seiten der Kultur- und Sozialwissenschaft seit einiger Zeit von einer performativen Wende die Rede.<sup>6</sup> Diese ist, wie Doris Bachmann-Medick argumentiert, das Ergebnis verschiedener Entwicklungen: Neben Sprachverwendungsszenarien der pragmatischen Sprachphilosophie und der Sprechakttheorie sowie ritualanalytischen Ansätzen aus der Ethnologie sind es auch Aufführungsmodelle des Theaters und »Inszenierungskulturen« von Kunst, Politik und Alltagsleben, die im Kontext der Krise der Repräsentation die allgegenwärtige Macht des Textes in den Kulturwissenschaften brechen.<sup>7</sup>

Stichworte sind in diesem Zusammenhang »soziales Drama« und eine »Anthropology of Performance«<sup>8</sup> sowie »Kultur als Aufführung« oder »Kultur als Inszenierung«.<sup>9</sup> Methodisch entspricht diesem Bedeutungszuwachs von Handlung, Performanz und Inszenierung gegenüber dem Text in der wissenschaftlichen Praxis z.B. das reflexive Interview.<sup>10</sup> Es hebt die performativen Elemente einer Interviewsituation hervor und zielt nicht auf Datenerhebung im klassischen Sinne, sondern darauf, die Befragten sich ihres Handelns während des Sprechens bewusst werden zu lassen und damit auch auf den Handlungs- und Veränderungsraum, der sich für sie ergibt, indem sie sprechen und andere zuhören. Weiterhin, im Zusammenhang mit der Methodik

6 Rainer Winter, Elisabeth Niederer (Hg.): *Ethnographie, Kino und Interpretation – die performative Wende der Sozialwissenschaften*. Bielefeld 2008; Jens Kertscher, Dieter Mersch (Hg.): *Performativität und Praxis*. München 2003; Erika Fischer-Lichte: *Einleitung*. In: Dies., u.a. (Hg.): *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Tübingen 2004, S. 7–26; Wilhelm Vosskamp, Georg Stanitzek (Hg.): *Schnittstelle – Medien und kulturelle Kommunikation*. Köln 2001.

7 Doris Bachmann Medick: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek 2006, S. 105.

8 Victor Turner: *The Anthropology of Performance*. New York 1987.

9 Fischer-Lichte u.a.(wie Anm. 6).

10 Norman Denzin: *The Reflexive Interview and a Performative Social Science*. In: *Qualitative Research* 1, 1, 2001, S. 23–46; Maggie O'Neill u.a.: *Renewed Methodologies for Social Research: Ethno-Mimesis as Performative Praxis*. *The Sociological Review* 50, 1, 2002, S. 69–88.

der Ethnografie und an die Arbeit des Theaters anschließend, bringen »aufführungsorientiertes Schreiben« – also die Ethnografie gezielt als Stücktext oder als Drehbuch formuliert – und »Ethnodrama« bzw. »Ethnomimesis« als Erkenntnismethode, ethnografische Forschungen auf die Bühne. Diese Zugänge haben vor allem zum Ziel, sinnliches Wissen (*sensuous knowing*) zu erzeugen.<sup>11</sup>

Theater und bildende Kunst werden von Wissenschaft gern als Kooperationspartner gesucht, wenn Forschung einen emanzipatorischen Anspruch hat, bewusst gesellschaftsgestaltend und dezidiert politisch sein will.<sup>12</sup> In Großbritannien steht dafür der Begriff der *participatory action research* – »working with communities to effect change« – wie Maggie O'Neill treffend zusammenfasst.<sup>13</sup> Dies ist etwa der Fall, wenn z.B. WissenschaftlerInnen und KünstlerInnen mit MigrantInnen ohne Papiere oder mit Sexarbeiterinnen arbeiten und versuchen, gesellschaftliche Wahrnehmung neu zu deren Gunsten zu kanalisieren.<sup>14</sup>

In Deutschland wurde mit der Gründung der Bundeskulturstiftung 2002 die Zusammenarbeit von KünstlerInnen und WissenschaftlerInnen in Initiativ-Projekten zu Themen wie Migration, schrumpfende Städte oder Arbeit (z.B. »Transit Migration«, »Labor Ostdeutschland«) systematisch gefördert.<sup>15</sup> Das Bundesministerium für Bildung und Forschung hat ebenfalls ein großes wissenschaftliches Projekt finanziert, das sich ausdrücklich die Zusammenarbeit von Wissenschaft und Kunst auf die Fahnen geschrieben hatte.<sup>16</sup> In diesem Projekt (»Überle-

11 Turner (wie Anm. 8); Sarah Pink: *Doing Sensory Ethnography*. London 2009.

12 Hanne Seitz: Temporäre Komplizenschaften: Künstlerische Intervention im sozialen Raum. In: Maria Wolf, Bernhard Rathmayr, Helga Peskoller (Hg.): *Konglomerationen*. Bielefeld 2009, S. 181–197.

13 O'Neill (wie Anm. 10), S. 73.

14 Turner (wie Anm. 8); Maggie O'Neill: Community Safety, Rights, Redistribution and Recognition: towards a Coordinated Prostitution Strategy? In: Jo Phoenix (ed.): *Regulating Sex for Sale: Prostitution Policy Reform in the UK*. Bristol 2009; Maggie O'Neill u.a.: *Beyond Borders: A Sense of Belonging*. Transnational Communities, Arts, Migration and Diaspora, 2010, <http://www.diasporas.ac.uk/assets/O%27Neill%20Belonging.pdf> (Zugriff 16.9.2012).

15 <http://www.transitmigration.org/homeprodukt.html>; [http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/programme/deutsche\\_einigung/archiv/kulturbericht\\_labor\\_ostdeutschland.html](http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/programme/deutsche_einigung/archiv/kulturbericht_labor_ostdeutschland.html), (Zugriff: 5.11.2012)

16 Heinz Bude u.a. (Hg.): *ÜberLeben im Umbruch*. Hamburg 2011; Ina Dietzsch: Lebenswelten der Entschleunigung. Einführung in das gleichnamige Panel. In: Reinhard Johler, Max Matter, Sabine Zinn-Thomas (Hg.): *Mobilitäten*. Europa

ben im Umbruch«), das das alltägliche (Über)Leben in einer schrumpfenden Stadt unter den Bedingungen von De-Industrialisierung, Abwanderung und Alterung zum Untersuchungsgegenstand hatte, waren u.a. fünf Theaterstücke entstanden. Nachdem sie im Maxim Gorki Theater Berlin, das sie in Auftrag gegeben hatte, uraufgeführt und z.T. in der Stadt selbst gezeigt worden waren, waren die Stücke bereits auf dem Weg zu neuen Inszenierungen an anderen Theatern des Landes. Diese Entwicklung hatte mich dazu bewogen, im Zusammenhang mit dem dgv-Kongress, Kontakt zum Landestheater Tübingen aufzunehmen und den begonnenen Dialog zwischen Kulturwissenschaft und Theater an anderer Stelle weiterzuführen. Das Ergebnis war eine Bühnenveranstaltung, in der ein Stück aus dem Projekt (Thomas Freyers *Im Rücken die Stadt*) mit einem Stück aus dem Repertoire des Landestheaters ins Verhältnis gesetzt wurde. Die Schauspieler des Theaters eigneten sich das Stück von Freyer an und interpretierten es in Ausschnitten für eine szenische Lesung neu, während ProjektmitarbeiterInnen aus dem Projekt »Überleben im Umbruch« sich in Juli Zeh's Stück *Corpus Delicti* einarbeiteten, das ebenfalls in Ausschnitten auf der Bühne gezeigt wurde. Danach reflektierten verschiedene Beteiligte dieser Kooperation in einer Podiumsdiskussion die Potentiale der Zusammenarbeit.

### Interprofessionelle Kollaboration

Kommen bei solchen Projekten beide Seiten wirklich miteinander ins Gespräch? Welcher Erkenntnisgewinn ist mit dieser Art von Kooperation verbunden? Meine Mitarbeit im Projekt »Überleben im Umbruch« und die rückblickende Reflektion auf die gemeinsame Arbeit hat mich zu der Einsicht geführt, dass die interprofessionelle Zusammenarbeit wie sie zwischen Kunst und Wissenschaft stattfindet, in ähnlicher Weise wie auch interdisziplinäre Arbeit innerhalb des akademischen Betriebes vor allem davon gekennzeichnet ist, dass darin

in Bewegung als Herausforderung kulturanalytischer Forschung. Tagungsband zum 35. Kongress der dgv, 27.–30. September 2009 in Freiburg i. Br.. Göttingen 2011, S. 121–124; Dies.: Wissenschaft im öffentlichen Dialog mit einer schrumpfenden Stadt. In: Jöhler, Matter, Zinn-Thomas, S. 125–135.

professionelle ExpertInnen in einem Bereich zu Laien in einem anderen werden.<sup>17</sup> Die größte Herausforderung ist möglicherweise dabei, Geduld für die »Naivitäten« der jeweils anderen Seite aufzubringen. Eine solche Situation, in der die Trennungen zwischen Laienschaften und Professionalitäten vervielfältigt werden, ist besonders anfällig dafür, dass in sie Fiktionen Einzug halten, die im Alltagsverständnis tief verankert sind, und sich dabei leicht als Fallstricke auf einer gemeinsamen Reise erweisen können.

Wenn Theaterschaffende und WissenschaftlerInnen die Frage umtreibt, was beide Seiten von einander lernen und wie sie sich gegenseitig bereichern können, wo durch Zusammenarbeit neue Erkenntnispotentiale entstehen können und wo/wie sie möglicherweise zu einer die Professionen übergreifenden Verständigung kommen können, dann müssen sich die Akteure dieser Fiktionen bewusst sein und sie versuchen, hinter sich zu lassen. Drei solcher Fiktionen möchte ich kurz ausführen.

*Fiktion 1:* Wissenschaft verkörpert per se Rationalität, Exaktheit, Objektivität und Wahrheit und kann im Gegensatz dazu klar geschieden werden von Kunst als Inbegriff von Imagination, Fiktion und Subjektivität.

Es lohnt sich immer wieder zu betonen, dass die Trennung zwischen Kunst und Wissenschaft vor allem ein Ergebnis der Herausbildung moderner Wissenschaft zwischen dem 17. und dem 19. Jahrhundert ist, die die Ordnung des Wissens komplett neu organisiert hat.<sup>18</sup> WissensforscherInnen haben inzwischen sehr überzeugend gezeigt, dass die Trennung zwischen Wissenschaft und anderen Formen der Wissensproduktion bis heute nicht stabil ist.<sup>19</sup> Wissenschaft kann außerdem ohne Imagination nicht innovativ sein und ist hochgradig fiktiv, gerade dort wo ihre extremste Exaktheit vermutet wird (z.B. in der theoretischen Physik, im mathematischen Modellieren oder in Computer-Darstellungen). Andere wiederum haben hervorgehoben,

17 Peter Weingart: Die Wissenschaft der Öffentlichkeit. Weilerswist 2005, S. 50 f.

18 Mersch, Ott (wie Anm. 1), S. 9–31; Elke Bippus: Poetologie des Wissens. Künstlerische Forschungen als Handlungspraxis und Denkraum – Renée Green und Heimo Zobernig. In: Ebd., S. 129–149.

19 Z.B. Thomas F. Gieryn: Boundary-Work and the Demarcation of Science from Non-Science: Strains and Interests in Professional Ideologies of Scientists. In: American Sociological Review 48, 6, 1983, S. 781–795.

wie stark die Resultate wissenschaftlicher Forschungen und deren Anerkennung vom entsprechenden Zeitgeist und den Personen der Forschenden abhängen.<sup>20</sup> Jede Menge Imagination, Fiktion und Subjektivität also auch in der Wissenschaft.

Und wie steht es mit der Kunst? Im Bezug auf Literatur und das Theater wurde in den letzten Jahren viel über Authentizität diskutiert. Juli Zeh hat in einem Zeit-Online Artikel 2006 unter dem Titel »Zur Hölle mit der Authentizität« den Authentizitätswahn in Unterhaltungsindustrie und Literatur kritisiert: »Authentizität läuft auf allen Kanälen. Im Fernsehen bringen Reality-Shows (echt!), Doku-Soaps (echter!) und Big-Brother-Formate (am echten!) gigantische Einschaltquoten. Das Kino verkündet in jedem zweiten Vor- oder Abspann, dass das Gezeigte auf einer ›wahren Geschichte‹ beruhe. Die Musikbranche wirbt mit den mehr oder weniger interessanten, dafür aber unverfälschten Lebensgeschichten ihrer Galionsfiguren. An allen Ecken werden dem Publikum die Lockstoffe der ›Echtheit‹ unter die Nase gerieben, auf dass es sich an der Illusion von empathischem Miterleben und direktem Dabeisein berauschen möge. Es scheint, als würde das Kommunikationszeitalter mit seinen unzähligen Formen der Vermittlung und Übermittlung, der Kopie und des Zitats einen starken Hunger nach Unmittelbarkeit erzeugen, der nun ausgerechnet von der künstlichsten aller Ausdrucksformen gestillt werden soll – von der Kunst.« Sie setzt dem entgegen, dass es eine Überlegung wert sei, »ob man dem Wirklichkeitswahn der Unterhaltungsindustrie tatsächlich vollen Zugriff auf die verletzlichen Innereien der Literatur gewähren muss. Und ob dieses Dogma des Echtheitsbegehrens nicht ähnliche Einschränkungen mit sich bringt wie die Auflagen einer persönlichkeitsrechtlichen (Selbst-)Zensur. Jedenfalls aus höchstpersönlicher poetischer Neigung möchte ich den Kollegen deshalb zurufen: Wir haben die Sprache, wir haben die Idee, wir haben das Privileg, keinen Wahrheitsanspruch behaupten zu müssen – *mon Dieu, stay fictional*, und zur Hölle mit der Authentizität!«<sup>21</sup>

20 Z.B. siehe Ludwik Fleck: Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache (=Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 312), Frankfurt a.M. 1980 (Original auf deutsch 1935); Bruno Latour, Steve Woolgar: Laboratory Life. The Social Construction of Scientific Facts. Beverly Hills, 1979; Donna Haraway: Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature. London, 1991.

21 <http://www.zeit.de/2006/39/L-Literatur> (Zugriff 5.11.2012).

Im selben Jahr erschien ein Buch im Verlag Theater der Zeit mit dem Titel »Wege der Wahrnehmung«.<sup>22</sup> Darin werden Tendenzen des dokumentarischen Theaters behandelt, soziale Realität in Gestalt »realer Betroffener« und als »Experten des Alltags« auf die Bühne oder in die Installation zu bringen. Die ersten Aufsätze fragen nach »Wegen zu einer neuen Authentizität?«<sup>23</sup>, der »Arbeit am Nicht-Perfekten«<sup>24</sup> oder sprechen »von echten Menschen und wahren Performern«<sup>25</sup>. Ein Blick der Theaterkritikerin Christine Wahl auf die Spielpläne 2010 bestätigt den Vormarsch des Dokumentarischen als einen anhaltenden Trend. Die bekanntesten Akteure sind dabei sicher Rimini Protokoll<sup>26</sup>: Entsprechend ihrer Selbstdarstellung gelten sie »als die ›Protagonisten und Begründer eines neuen Reality Trends auf den Bühnen‹ (Theater der Zeit), der die junge Theaterszene geprägt hat. Die Arbeiten finden in der bunten Zone zwischen Realität und Fiktion statt und haben international Aufmerksamkeit erregt. Seit 2000 entwickeln sie auf der Bühne und im Stadtraum ihr Experten-Theater, das nicht Laien sondern Experten des Alltags ins Zentrum stellt. Im Mittelpunkt ihrer Arbeit steht die Weiterentwicklung der Mittel des Theaters, ungewöhnliche Sichtweisen auf unsere Wirklichkeit zu ermöglichen. Den Proben zu den Stücken gehen umfangreiche Recherche- und Casting- und Konzeptionsprozesse voraus, die ca. 2/3 des Arbeitsprozesses ausmachen.«<sup>27</sup> Weitere Beispiele sind einzelne Stücke wie »Die Menschen von Primondo« am Stadttheater Fürth<sup>28</sup> oder »Familienbande«<sup>29</sup> in den Münchner Kammerspielen, in dem das private Alltagsleben lesbischer Schauspielerinnen auf die Bühne kam.<sup>30</sup>

22 Erika Fischer-Lichte u.a. (Hg.): Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater. In: Recherchen 33. Berlin 2006.

23 Dokumentation eines Gesprächs mit verschiedenen KünstlerInnen. Fischer-Lichte u.a. (wie Anm. 21), S. 14–27.

24 Jens Roselt, in: Fischer-Lichte u.a. (wie Anm. 22), S. 28–38.

25 Annemarie M. Matzke, in: Fischer-Lichte u.a. (wie Anm. 22), S. 39–47.

26 <http://www.rimini-protokoll.de/website/de/> (Zugriff: 5.11.2012).

27 <http://www.hsverlag.com/dev/?autoren/detail/a414> (Zugriff: 5.11.2012)

28 <http://www.stadttheater.fuerth.de/stf/home.nsf/contentview/432C44C66458BB80C12576CC003D48BF> (Zugriff: 5.11.2011).

29 <http://www.muenchner-kammerspiele.de/programm/familienbande/besetzung/> (Zugriff: 5.11.2011)

30 Weitere Beispiele siehe Christine Wahl: ÜberLeben im Theater. In: Bude (wie Anm. 16), S. 254.

*Fiktion 2:* Wissenschaft liefert, ›Rohmaterial‹ für die Kunst und Kunst stellt der Wissenschaft die ästhetische Form zur Verfügung, in der Wissenschaft selbst (›besser‹) darstellbar und kommunizierbar wird.

Nicht überraschend für Empirische KulturwissenschaftlerInnen und Europäische EthnologInnen sind Feldforschungsmaterialien wie das Interviewtranskript kein »rohes«, »unverfälschtes«, »authentisches«, »unschuldiges« Original, das nun von KünstlerInnen und WissenschaftlerInnen nach unterschiedlichen Regeln interpretiert werden kann. Alles Material, das aufgezeichnet wurde, unterliegt auch der Interpretation derjenigen die aufzeichnen. Somit ist es eine Interpretation einer Interpretation (nämlich des Gespräches, in dem die InterviewpartnerInnen in einer konkreten Situation die Welt interpretieren), die auf eine weitere, diesmal analytische Interpretation wartet. Und umgekehrt? Lässt sich Wissenschaft durch Kunst »besser«, verständlicher, plausibler darstellen?

Wir mussten im Projekt »Überleben im Umbruch« (s. oben) erfahren, dass unser Forschungsfeld die Ergebnisse der Wissenschaft in Form von Zahlen, Tabellen oder politischen Handlungsanweisungen erwartete und das Experimentieren mit anderen Darstellungsformen oftmals auf Unverständnis stieß, weil Ergebnisse der Forschung damit nicht mehr eindeutig als Wissenschaft erkennbar waren. Dass beide Seiten – Kunst und Wissenschaft – sich also in einer Art wechselseitiger Dienstleistung das zurückgeben können, was ihnen innerhalb der modernen Entwicklung epistemologischer Arbeitsteilung jeweils verloren gegangen ist, entlarvt sich so ebenfalls als ein zu kurzer Schluss. Und ginge es nicht überhaupt um etwas Neues, um eine gemeinsame Suche nach neuen Begriffen, Darstellungsformen, Erkenntnisweisen, nach neuen sozialen Modellen und Mitgestaltungsmöglichkeiten?

*Fiktion 3:* Wenn Wissenschaft und Kunst kooperieren, sind sie unter sich.

Wiederum wenig überraschend für Theaterschaffende ist vermutlich, dass mindestens immer noch eine dritte Partei im Raum ist, über deren Bande beide in ihrem Verhältnis spielen: Es ist das Publikum, das das künstlerische Werk erst durch seine Uminterpretation und Weiterverarbeitung zum Leben erweckt sowie eine allgemeine Öffentlichkeit oder verschiedene kleinere Fachöffentlichkeiten, die der Wissenschaft durch Anerkennung ihre Autorität verleihen. Und wenn sich schon in der Kooperation zwischen beiden Professionen Laien- und



professionelle Positionen vermischen, dann ist dies umso mehr in Publikum und Fachöffentlichkeiten der Fall.

Es gäbe noch mehr solcher Fiktionen, aber ich hoffe, allein mit diesen Argumenten verdeutlicht zu haben, was mit »Denken, Forschen und Darstellen« als Gemeinsamkeiten von Kunst und Wissenschaft angesprochen ist. Tatsächlich ist es ein hochkomplexer Zusammenhang, in dem sich verschiedene künstlerische und wissenschaftliche Praktiken sowie Laien- und Expertenschaften mit fließenden Grenzen überlagern und verflechten.<sup>31</sup> Die Schweizerische Kunstwissenschaftlerin Elke Bippus fordert deshalb, existierende Verfransungen produktiv nutzbar zu machen und zu vervielfältigen, ohne dabei die Differenzen aufzuheben.<sup>32</sup> Dies kann zum Beispiel in Form epistemischer Partnerschaft<sup>33</sup> bzw. in »temporärer Komplizenschaft«<sup>34</sup> zwischen Wissenschaft und Kunst geschehen.

#### Temporäre Komplizenschaft für einen Abend und Wissenschaft im Theater

Ich möchte nur einige Aspekte aus der eingangs erwähnten Veranstaltung auf dem Tübinger dgv-Kongress herausgreifen, um die Potentiale anzudeuten, die sich aus einer solchen Herangehensweise ergeben.

Temporär war diese Zusammenarbeit von Europäischer Ethnologie/Empirischer Kulturwissenschaft und dem Autorentheater sowie zwischen den zwei Stücken vor allem durch die Kurzfristigkeit, in der hier verschiedene Professionen und Wissensformate in Form einer einzigen Bühnenpräsentation zusammengekommen sind.<sup>35</sup> Beide Stücke

31 Elke Bippus: Poetologie des Wissens. In Mersch, Ott 2007 (wie Anm. 1), S. 132.

32 Ebd.

33 Douglas R. Holmes, George E. Marcus: Cultures of Expertise and the Management of Globalization: Toward the Re-Functioning of Ethnography. In: Aiwa Ong, Stephen Collier (Hg.) *Global Assemblages: Technology, Politics, and Ethics as Anthropological Problems*. Malden, MA. 2005, S. 235–252.

34 Seitz 2009 (wie Anm. 12).

35 Thomas Freyer: Im Rücken die Stadt (unveröffentlichtes Manuskript), <http://www.gorki.de/spielplan/im-ruecken-die-stadt/> (Zugriff: 9.11.2012); Juli Zeh: *Corpus delicti*. (Stückmanuskript 2007; Uraufführung am 15. September 2007 in Essen auf der Ruhr Triennale; als Roman 2009 veröffentlicht bei Schöffling & Co.).

waren als Aufträge in ganz verschiedenen Kontexten entstanden und wurden in ein besonderes Spannungsverhältnis zueinander gesetzt, indem sie an einem Abend auf die Bühne kamen. Gemeinsamer Fokus war dabei die Frage nach dem Verhältnis von wissenschaftlichem Wissen und Kunst im Theater. Thomas Freyer hatte bei der Erarbeitung des Stückes *Im Rücken die Stadt* im Rahmen des o.g. Forschungsprojektes »Überleben im Umbruch« eng mit den DoktorandInnen zusammengearbeitet. Vieles aus der Forschung findet sich in seinem Stück wieder, jedoch in für die Forschenden überraschenden neuen Konstellationen. Das Stück hatte im Januar 2010 Uraufführung, es wurde am 23. April 2010 im Forschungsfeld gespielt<sup>36</sup> und hatte am 25. September 2010 im Staatstheater Cottbus eine weitere Premiere. Das Wissen zirkuliert also weiter, wird immer wieder an anderen Stellen angeeignet und neu interpretiert – wie eben auch an diesem konkreten Abend.

Für Freyer war es das erste Mal, dass er gemeinsam mit WissenschaftlerInnen gearbeitet hat. In einem Autorengespräch im Maxim Gorki Theater<sup>37</sup> hat er diese Zusammenarbeit folgendermaßen beschrieben: »Bei dem Kongress [gemeint ist hier eine wissenschaftliche Tagung des Projektnetzwerkes] war ich erst einmal völlig überfordert von der Sprache, von Eurem Einordnen, und da noch eine Kategorie... Ihr habt auch eine sehr komplizierte Sprache, von der man sich echt ziemlich erschlagen fühlt. Was aber passiert ist, dass Ihr innerhalb der Vorträge immer kleine Geschichten erzählt, um etwas zu verdeutlichen [...] das waren für mich die spannenden Sachen. Und natürlich, das ist ein Luxus für einen Autor, wenn sich so viele Gedanken machen über das Thema. [...] Aber vor allem die Fragestellungen, die dadurch entstehen. Wenn man am Schreibtisch sitzt, gibt es einen bestimmten Prozentsatz an Fragen, die man sich einfach nicht stellt, weil natürlich viele Sachen im Gespräch oder durch Anregung von außen überhaupt erst zu einer Fragestellung werden, die dann auch für den Text wieder wichtig werden.« Ein weiterer zentraler Punkt war in diesem Autorengespräch für Freyer die Distanz zum Forschungsfeld. Auf die Frage,

36 Auszüge aus der anschließenden Publikumsdiskussion sind nachzulesen in Gorki Planet 2, 2010, [http://www.gorki.de/download/3620/gorki\\_planet\\_2010\\_2.pdf](http://www.gorki.de/download/3620/gorki_planet_2010_2.pdf) (Zugriff: 9.11.2012).

37 Öffentliches Autorengespräch mit Thomas Freyer im Maxim Gorki Theater Berlin am 25.2.2010. Die folgenden Zitate sind wörtlich aus einer Aufzeichnung transkribiert.

warum er in seinem Stück nicht explizit Bezug auf die konkrete Stadt nimmt, erklärte Freyer, dies sei wichtig, damit die Geschichten für die Bühne funktionieren und wieder für mehr stehen können als das untersuchte Feld. An anderer Stelle stellte er im Bezug auf die Frage nach Distanz fest: »Was ich bei mir selbst gemerkt habe ist, dass ich mich erst versucht habe, an [die Stadt] ranzukämpfen, und dann musste ich [sie] ganz schnell wieder abschütteln, damit es für die Bühne was wird.« Und diese Distanz wäre dann wiederum mit Hilfe der wissenschaftlichen Vorträge gut zu finden gewesen.

In dem Stück *Im Rücken die Stadt* sind zudem einzelne Figuren aus der ethnographischen Forschung auf ganz unterschiedliche Weise eingeflossen. Eine Figur, die er beispielsweise suchte – eine »die noch den Glauben an eine Zukunft in der Stadt hat, eine Perspektive innerhalb des Systems sieht« –, fand er in einem der Interviews. Elemente, die er bereits angedacht hatte, entdeckte er in einem anderen wieder und ließ sich dazu anregen, Aspekte weiter zu verdichten, »wo dann die Komödie helfen muss, damit man Figuren nicht verrät«. An wieder anderer Stelle war er auf der Suche nach einer Person, die ohne Erwerbsarbeit in der Stadt überleben sollte. Aber wie macht man das? Und da gab es die ExpertInnen – die WissenschaftlerInnen, die das wussten, Beispiele kannten und bei denen er nachfragen konnte.

Das zweite Stück, *Corpus Delicti* von Juli Zeh, befand sich zum damaligen Zeitpunkt im Repertoire des Landestheater Tübingen. Juli Zeh ist Voll-Juristin, die zugleich ein Diplom vom Deutschen Literaturinstitut Leipzig besitzt. Wissenschaft und Kunst, die im ersten Projekt institutionell kooperierten, vereint sie als Stückautorin quasi in einer Person. Ursprünglich als ein Auftrag für die Ruhr-Triennale geschrieben, hat sie mit *Corpus Delicti* ein Gedankenexperiment auf die Bühne gebracht, wie es eine Rezensentin (Katharina Granzin) treffend ausdrückt.<sup>38</sup> Das aus dem Theaterstück hervorgegangene Buch (auch hier eine Zirkulation durch verschiedene Formate bis hin zum Überschreiten von Genre Grenzen als eigenes Projekt) hat zu interessanten Vokabeln für die Form des Stückes geführt. Das Spektrum reicht von »philosophischer Novelle« über eine »Gerichtstragödie in Prosa«<sup>39</sup> bis

38 <http://www.perlentaucher.de/buch/31534.html> (Zugriff: 5.11.2012).

39 Evelyn Finger, in: *Die Zeit*, 26.02.2009, online: <http://www.zeit.de/2009/10/L-Zeh> (Zugriff 16.11.2012).

schließlich zu einer vertonten Form als »Schallnovelle« bzw. »Wortmusikstück«.<sup>40</sup> In einer schriftlichen Kommunikation, die ich im Zusammenhang mit der Organisation der Veranstaltung mit Juli Zeh im Vorfeld geführt habe, schreibt sie auf die Frage nach dem Verhältnis von Wissenschaft und Kunst in ihren Texten: »Meine Figuren (und oft auch die Erzähler) sind, gerade in *Corpus Delicti*, insofern »wissenschaftlich«, als sie nichts als gegeben hinnehmen. Sie stellen immer wieder Wahrheiten in Zweifel, vor allem in sich selbst. Sie argumentieren und diskutieren und sind auf der Suche nach letztverbindlichen Erklärungen für sich selbst, für ihr Handeln, für den Zuschnitt der Welt. Sie versuchen, sich zu entscheiden, und scheitern immer wieder an der Klippe, dies nicht zu können, weil ihnen die Ratio, streng logisch angewendet, keine echte Entscheidungshilfe leistet.« Ihren eigenen wissenschaftlichen Hintergrund betreffend versteht sie »Jura als die exakteste aller Sprachwissenschaften (es geht in diesem Fach fast ausschließlich um Begriffsinterpretation, was die wenigsten Menschen wissen, leider auch die wenigsten Juristen). Eine Wissenschaft, die die schriftstellerische Suche und Sucht nach Präzision weiter verstärkt: Die Illusion oder die Sehnsucht, es gäbe einen »exakten« Ausdruck, der auf eine »exakte« Situation passt, liegt der gesamten literarischen Menschheitsanstrengung als wichtige Triebfeder zugrunde. Wir glauben, wir könnten uns »ausdrücken« oder »verständigen«, also die existenzielle Einsamkeit überwinden, wenn wir (z.B. poetische) Exaktheit üben, die zu Objektivität, mithin zu Einigkeit über eine »Wahrheit« führt. Es ist die Sehnsucht nach begrifflicher und damit auch emotionaler »Symmetrie«: Jemand sagt »schön«, und ich weiß genau, was er damit meint, ich fühle dasselbe wie er in diesem Augenblick. Literaten und Juristen wissen, dass das nicht geht, sie leiden an dieser Kluft und widmen ihr Leben dem Versuch einer Überbrückung.«

Auf die Frage, inwieweit sie mit einer Art »literarischer Objektivität« experimentiere, die man vielleicht ebenfalls als eine Verbindung von wissenschaftlicher und literarischer Darstellungsweise verstehen könnte, antwortet sie: »Das stimmt dann, wenn man in Ihrer Frage den Begriff »Wissenschaft« durch den Begriff »das Göttliche« oder »Gott« ersetzt – noch allgemeiner (und dann auch begriffsverbindender): »Die Annahme von Objektivität«. [...] Am auktorialen Erzählen fasziniert

40 <http://www.affektblog.de/juli-zeh-und-slut-eine-schallnovelle/> (Zugriff: 9.11.2012).

mich die Gottgleichheit dieser Fiktion: der Allwissende, Allmächtige sitzt oben im Himmel, sieht, bewertet und lenkt die Schicksale der von ihm selbst erschaffenen ›Figuren‹ (wozu macht er das eigentlich? Ist das ein Spiel?). Es gibt zwei Parallelen zu diesem Prototypus in der ›Wissenschaft‹: Den Richter bei den Juristen (man müsste jetzt lange darüber reden, warum auch er seine ›Figuren‹ erschafft – ein spannender Diskurs, aber nichts für eine Mail) und der ›Beobachter‹ in der Naturwissenschaft.«<sup>41</sup>

Bei temporärer Komplizenschaft geht es, so zeigt sich, um mehr als um strukturelle Ähnlichkeiten und Unterschiede oder institutionalisierte Kooperationen. Es geht vor allem um eine Bereitschaft, in der Wissensproduktion gemeinsam mit bestimmten Formaten und Repräsentationsformen zu experimentieren. Für den Moment eines Experiments suchten wir an diesem Abend nach neuen Rahmen für Wahrheit in vielfachen Wirklichkeiten. In einer Situation, in der Aufmerksamkeit ein besonderes Gut ist, waren Theater und Ethnologie aber vor allem auch Komplizen, die es vermochten, sich kurzfristig eine gemeinsame Öffentlichkeit zu schaffen.

41 Juli Zeh, E-Mail-Kommunikation am 18.9.2011.